

# La varietat d'un mateix arquetip, 4 tipologies de la *femme fatale* cinematogràfica (part I)

Aquesta *femme fatale* cinematogràfica, a causa de determinats arguments filmics i a l'acotada duració d'una pel·lícula —entre altres factors que comporta el gènere—, no pot encarnar, en un únic film, tot el ventall de possibilitats que conformen el seu arquetip. És per aquest motiu que observarem a través de diversos exemples cinematogràfics, el desplegament d'aquestes armes fatals femenines per definir-ne així la totalitat de la figura de forma exhaustiva. A partir de l'extensa filmografia que consta en el currículum de la fatal, he considerat convenient desglossar l'arquetip en quatre varietats que, tot i resultar diferents en més d'una ocasió la mescla i superposició d'aquestes serà inevitable —aquest aspecte l'observarem amb els exemples concrets—.

Mentre en una tipologia ens trobarem davant la vampírica destructora, en l'altra seguirem la trajectòria de la fatal melancòlica; destacant-hi també en aquesta tipificació el nombrós grup d'aquelles que arrossegueu premeditadament i sense compassió l'home que les estima, i a les ambicioses que tot ho desitgen.

## 1. La *fatale* vampírica destructora

En el grup de les vampíriques destructores ens trobem davant d'una tipologia de dones que, tal i com el nom indica, tenen com a característica principal la destrucció d'aquells que s'hi acosten. Evidentment, aquest aspecte, de manera innata, forma part de la figura de la *femme fatale*, però algunes han destacat cinematogràficament per la seva capacitat destructora sobre d'altres, afectant no només la integritat de l'home retut als seus encants sinó de qualsevol altra persona que l'envolta. La filla de Dràcula de Lambert Hillyer (1936) n'és un exemple perfecte. L'espectador queda embuixat per la particular bellesa d'una Gloria Holden que, després de la mort del seu pare, el comte Dràcula,



Fotograma de *La hija de Drácula*, 1936  
Dir. Lambert Hillyer

no deixa de realitzar grans esforços per lliurar-se, sense cap resultat, del destí destructiu que la seva condició de "xucladora de sang" li provoca. Ja des de l'inici s'evidencia, en el diàleg que manté amb el seu fidel servent, l'intent desesperat per allunyar la mort de la seva essència. Però aquest desig serà completament impossible de realitzar a causa de la seva naturalesa que —sempre i en gairebé tots els casos invariable— com molt bé ella sap, està lligada a la fatalitat i la destrucció dels altres, tal i com diu a l'atractiu doctor Grath, amb el qual s'intenta sincerar perquè l'ajudi tot i convertir-se finalment en la víctima dels seus desitjos.

(Mentre toca una melodia al piano...)

CONDESA ZALESKA: Crepúsculo largas sombras en las laderas de las colinas.

SANDER: Sombras maléficas.

CONDESA ZALESKA: No, no, sombras serenas. El aleteo de las alas en las copas de los árboles.

SANDER: Las alas de murciélagos.

CONDESA ZALESKA: No, las alas de pájaros. A lo lejos el ladrido de un perro.

SANDER: Ladra porque hay lobos cerca.

CONDESA ZALESKA: ¡Silencio! Te lo prohíbo.

SANDER: ¿Me prohíbes? ¿Por qué tienes miedo?

fotograma de *Si Don Juan fuese mujer* (1973) de Roger Vadim



Fotograma de *Que el cielo la juzgue*, 1964  
Dir. John M. Stahl



Fotograma de  
*Lulu o la Caja  
de Pandora*,  
1928  
Dir. Georg  
Wilhelm Pabst



CONDESA ZALESKA: No tengo miedo. Encontré la liberación.

SANDER: Esa música no habla de liberación. (La que ella està tocant).

CONDESA ZALESKA: No, no, no... Tienes razón.

SANDER: Esa música habla de la noche... de cosas malvadas, de lugares sombríos.

CONDESA ZALESKA: ¡Calla! ¡Calla! ¡Calla! (...) Sander, mírame. ¿Qué ves en mis ojos?

SANDER: Muerte.

No es planteja la mateixa situació a *Que el cielo la juzgue* (1945) de John M. Stahl tot i també formar part Gene Tierney d'aquest grup de fatals. En aquest film, la maldat de la protagonista no se'ns evidencia en un primer moment com en l'anterior exemple, sinó que aquesta característica es presenta a partir d'una intensitat ascendent que, sens dubte, provoca un efecte molt més colpidor en la sensibilitat de l'espectador en el moment de l'eclosió absoluta de dita destrucció. La pel·lícula ofereix uns determinats papers que mostren el somni americà d'una vida ideal que té com a embolcall l'arquetip de la família feliç. Ella, una dona molt atractiva de bona família, i ell, un jove escriptor amb un futur prometedor, es coneixen casualment, s'enamoren a primera vista i es casen. Ara bé, tro-

Fotograma de  
*Gilda* (1946)  
Dir. Charles  
Vidor



baríem ja en aquest precipitat enamorament un element sòrdid que, com una premonició, plantejaria de forma volàtil la desgràcia. Aquest no és altre que la semblança entre l'escriptor i el desaparegut pare d'ella- al qual adorava incondicionalment. La idíl·lica vida familiar es va trencant a mesura que la possessió de la protagonista respecte del marit comença a complicar allò que anteriorment havien estat tranquil·les jornades de lectures, banys i excursions. La presència del germà impedit en el nucli familiar accentua desmesuradament la gelosia d'ell portant-la fins i tot a cometre un macabre i covard assassinat.

*El Cuarto hombre* (1984, Dir. Paul Verhoeven) en canvi, aporta l'exemple d'una destrucció molt més sexual que maquiavèlica per part de la protagonista. Renée Soutendijk adopta el parer destructor i assassí de l'*amantis religiosa* o, en aquest cas, el de l'aranya que atrapa les seves preses en una enorme teranyina per devorar-les, immòbils, sense la més mínima compassió —animal amb què metafòricament a través d'un intens primer pla Verhoeven inicia i finalitza la pel·lícula—. Durant el transcurs del film ella es presenta en tot moment llibertina, sensual, elegant, felina, vampírica, perversa i en diverses ocasions vestida amb un color molt suggerent, el vermell. És per totes aquestes característiques que les víctimes,—convertides en els seus amants i marits— enlluernades pel seu erotisme i atractiu, s'adonen massa tard dels plans malèvols i destructius que consecutivament posa en pràctica. En aquesta mateixa línia, una ja madura Brigitte Bardot representa, com el mateix títol indica, una seductora "donjuanesca" en *Si Don Juan fuese mujer* (1973) de Roger Vadim. La pel·lícula, dominada pel particular ambient "sixty-surrealista" tant característic de Vadim, resulta ser el lluïment ininterromput d'una *femme fatale* amoral i destructora que utilitza els homes com una simple joguina per la seva frívola distracció. El director, que utilitza el recurs de diversos *flashbacks* destinats al jove cosí sacerdot de la fatal (Bardot) com a construcció argumental del film, ens mostra com aquesta dona maleïda, en primera persona, narra la llarga llista de víctimes usades pel seu destructor *divertimento*.

També Joseph Losey crearà, amb *Eva* (1962), una admirable destructora i devoradora d'homes interpretada per una fantàstica Jeane Moreau. Amb certes referències bíbliques, la pel·lícula ens presenta un personatge femení que capgira la perfecta vida d'un prepotent escriptor de moda. El film consta d'una gran quantitat de suggeriments referents a la fatalitat femenina dels quals, per la força simbòlica que contenen, m'agradaria destacar-ne especialment dos; un, pel seu diàleg i l'altre, per la intensitat visual. El primer ens mostraria la fredor i la duresa amb què *Eva* (Jeane Moreau) tracta l'escriptor (Stanley Baker) un cop finalitzat el luxós cap de setmana exigint per ella com a càstig per haver-li suplicat la necessitat de la seva presència. La violència i la insensibilitat d'aquesta fatal s'evidencien en aquestes paraules:



EVA: Se acabó tu fin de semana. ¿Tienes dinero para pagar el hotel?

ESCRITOR: Eso es cosa mía.

EVA: ¿Tienes dinero para pagarme? ¿No comprendes? Quiero que me pagues. Al contado.

(Ell li dóna un feix de bitllets, i mentre els conta li diu...)

EVA: ¿Cuánto crees que vale todo esto?

(Mostrant-li un moneder de brillants que porta, alhora que somriu burlescament. Ell, ferit l'orgull i amb una ràbia continguda, li comença a tirar els punys d'or de la camisa, el rellotge...)

EVA: ¿Y esto qué? ¿No vale la pena por pasar un fin de semana conmigo? (referint-se als diners que té a la mà) ... Toma, yo no acepto dinero más que de los hombres y tú no eres un hombre, sino un pobre desgraciado. ¡Guárdatelo!, ¡Vamos! Te hace más falta que a mí... Después de todo no he perdido el tiempo, he ganado mucho jugando y me han salido clientes estupendos gracias a ti. Te lo mereces. Cógelo.

ESCRITOR: Eva, ¿por quién me has tomado?

EVA: ¿Por quién te he tomado? Vete. Ya te dije que era peligroso enamorarse de mí.

Alguns minuts després d'aquesta cruel i humiliant escena, a través d'una sublim interpretació mímica de Jeane Moreau, es reflecteix el moment visual que crec interessant destacar. Sense tan sols un intercanvi de paraules, es crea la incòmoda situació de l'arribada de l'esposa de l'escriptor a la casa de camp propietat del matrimoni. Allí es troba el marit completament ebri estirat a terra, mentre Eva, a la cambra de la planta superior i a ritme de jazz, es contorneja sensualment davant el mirall. La tensió arriba al seu clímax quan Losey mostra a l'espectador les expressions absolutament contràries en els rostres de les dues dones just en el moment en què es troben cara a cara. Mentre Eva somriu diabòlicament satisfeta i divertida per la situació, l'horror es dibuixa en el rostre de confiada esposa (Virna Lisi). És quan el pla se centra en la desesperada fidel, que el director introdueix al quadre visual de l'escena, "fent l'ullet" al gènere pictòric, un símbol representatiu d'allò que provoca la proximitat d'una *femme fatale*. Per uns instants, el fresc d'*Adam i Eva expulsats del Paradís* (1427) de Masaccio adquireix tota la força estètica de l'escena alhora que, en forma de metàfora, ofereix una explicació intel·lectual a la coherent línia argumental que ja té la pel·lícula davant la figura de la *femme fatale*.

Ara bé, entre totes aquestes fatals que exemplifiquen la tipologia de la dona vampírica i destructiva, no hem d'oblidar que una de les fundadores del mite de la vamp, juntament amb Theda Bara, fou Louise Brooks el 1928 amb *Lulu o la caja de Pandora* de Georg Wilhelm Pabst. La seva particular estètica, totalment trencadora en aquell moment però convertida poc després de la seva aparició en l'últim crit, la convertí en una de les més perverses protagonistes de la història del cine. En el film l'observem devorant ho-



mes amb una mirada hipnòtica, uns moviments felins i una bellesa imperfecta que la fa encara més inquietant i atraient. El seu aspecte, fins i tot exageradament androgen, simbolitzaria, basant-nos amb els precedents pictòrics i literaris, el terror de l'home davant aquesta figura femenina que, com la present, va adquirint cada cop més el paper i l'aspecte masculí tot i l'ús desmesurat del maquillatge. La fatal, i sobretot la vampírica busca una exagerada artificiositat a través del maquillatge que la disfressa, fent-se ressò d'allò que ja Baudelaire anticipava en el seu escrit *Elogi del maquillatge* "La mujer está en su derecho, e incluso cumple una especie de deber aplicándose a parecer mágica y sobrenatural; tiene que asombrar, encantar; ídolo, tiene que adorarse para ser adorada. Tiene, pues, que tomar de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus. Importa poco que los ardides y el artificio sean conocidos por todos si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible." Y referint-se als colors amb els quals aquesta dona s'atorga el poder sobrenatural de la bellesa continua dient: "En cuanto al negro artificial que contornea el ojo y al rojo que marca la parte superior de la mejilla (la fatal cinematográfica también le aplica quantiosamente a sus llavis) aunque la costumbre proceda del mismo principio, de la necesidad de sobrepasar la naturaleza, el resultado tiene por fin satisfacer una necesidad completamente opuesta. El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro hace la mirada más profunda y más singular, d al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta hacia el infinito; el rojo, que inflama el pómulos (i també els llavis en aquest cas) aumenta más la claridad de la pupila y añade a un bello rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa."<sup>1</sup>

Fotograma de  
*La dama de  
Shanghai*, 1948  
Dir. Orson  
Welles



Fotograma  
de *El Sueño  
Eterno*, 1946,  
Dir. Howard  
Hawks

## 2. La fatale melancòlica

L'altra tipologia de *femme fatale* que la gran pantalla ens ha mostrat amb excepcionals exemples és la conformada per aquelles que sense eliminar cap de les característiques del seu arquetip, expressarien amb el seu rostre i els seus actes una certa melancolia. Aquesta tipologia de fatal és la que més s'aproximaria a les *belles dames sans merci* prerrafaelites i amb les que també s'aguditzaria la condició de *malgré elle* provocada pel destí incert que les ha convertit en el que són. La figura més representativa d'aquesta categoria l'encarnaria Rita Hayworth en pel·lícules com *La dama de Trinidad* (1952, Dir. Vincent Sherman), *La dama de Shangai* (1948, Dir. Orson Welles) o *Gilda* (1946, Dir. Charles Vidor) en què la dissort ja s'intueix des de l'inici del film. Aquesta es fa palesa just en el moment que, Gilda (Rita Hayworth) cinica, supèrbia i orgullosa, brinda amb Jonny (Glen Ford) i el seu marit (George McReady), l'instigador del maliciós acte motivat per la intuïció dels sentiments que afloren entre els dos protagonistes, perquè la desgràcia caigui sobre la dona que va fer mal a en Jonny, totalment conscient que aquesta no era altra que ella mateixa. Les posteriors paraules d'en Jonny Farrell en veu en *off* són les que augmentaran, just en l'escena següent, la tensió que ja flota en l'ambient al materialitzar-se aquesta malastrugança en forma de premonició: "Tuvo el valor de decirlo, pero sé que le dió miedo, que tendría pesadillas. Una persona tan supersticiosa como Gilda pidiendo en voz alta la desgracia."

Respecte a la també mencionada *Dama de Shangai* considero imprescindible destacar l'article que Rafael Argullol va dedicar al fantàstic film d'Orson Welles titulat "Tiburones en una pecera" que inclou el seu llibre *Enciclopedia del crepúsculo*, en el qual descriu meravellosament com la bella i misteriosa Elsa Bannister (Rita Hayworth), melancolia en estat pur, abdueix amb les seves armes femenines l'ànima lliure del mariner Michael O'Hara

(Orson Welles) que "queda hipnotizado por la mirada de Elsa, un fulgor húmedo que lo desconcierta, le promete el paraíso, lo aprisiona en el purgatorio y lo arrastra, quizá sin saberlo, hasta las puertas del infierno"<sup>2</sup>, tal com ens ho mostra la cèlebre escena final marcada pel desconcertant laberint de miralls que, per uns instants, sense compassió ni distinció atrapa a tots aquells que s'hi endinsen.

A partir d'aquests exemples podem observar com l'inherent aire melangiós que tenen aquestes fatals les converteix automàticament en dones molt més dives, sofisticades i inaccessibles; característiques que posseïa a la perfecció Rita Hayworth en qualssevol dels papers que va representar dins el gènere negre, però que també van encarnar altres inolvidables melancòliques com la dura i orgullosa Lauren Bacall que apareix a *El Sueño Eterno* (1946, Dir. Howard Hawks) o la carismàtica Ava Gardner de *Pandora y el holandés errante* (1950, Dir. Albert Lewin).

L'argument d'aquesta ens explica que Pandora, una magnètica, insensible i seductora *femme fatale* que desperta en tots els homes que l'envolten una increïble atracció és incapaç d'experimentar cap tipus de sentiment. Els seus dies transcorren enmig de plaers i diversions buides que desemboquen, en més d'una ocasió, en la ridiculització d'aquells capaços de qualsevol cosa per ella. Però el destí d'aquesta fatal canvia en el moment en què un home, tant o més misteriós que ella, s'introdueix en la seva vida. És a partir d'aquest tall en la seva quotidianitat que la melancolia que l'havia acompanyat en el transcurs dels seus dies es materialitza a través d'un apassionat monòleg que Ava Gardner, com a Pandora Reynolds, dirigeix a l'holandès errant (James Mason); un particular interlocutor capaç de comprendre i compartir el sofriment que sent la *femme fatale*: "Hay algo que me desborda, una especie de sentimiento místico que siento por ti. Me da la sensación que te he amado siempre, no sólo en esta vida si no en otras de las que no me acuerdo... Es como si todo esto hubiera ocurrido ya antes de conocerte. No me ocurrió a mí, sino a otra persona, y en cierto sentido es verdad... He cambiado mucho desde que te conocí, no soy tan cruel y odiosa como antes dañando a la gente porque era infeliz. Ahora sé de dónde procede la destructividad, es una falta de amor, así de sencillo." I és aquest eloqüent discurs carregat de veritat i sentiment, la demostració del vessant més humà de la *femme fatale*. Una figura que, malgrat la seva força, seguretat, ambició, bellesa..., sent l'enorme incapacitat d'eradicar el dolor creat per una manca d'amor que la consumeix terriblement convertint-la en el que és, pura destrucció. ■

### NOTES

(1) Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte: Elogio del maquillaje*, trad. Santos, Carmen, Ed. Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.

(2) Argullol, Rafael, *Enciclopedia del crepúsculo: Tiburones en una pecera*, Ed. Acanalado, Barcelona, 2005.